CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA SACRA ATUALMENTE NO BRASIL

Aluízio José VIEGAS*

VIEGAS, Aluízio José. Considerações sobre a música sacra atualmente no Brasil. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.277-282. ISBN 85-89057-01-1 (CCPM) e 85-333-0170-7 (FBN).

Resumo. Para se ter a dimensão da amplitude do que foi e representou a música sacra no Brasil, de modo especial em Minas Gerais, desde o início da colonização é necessário lembrar que a Igreja Católica e o Estado em Portugal e no Brasil estavam unidos de uma forma tão entranhada que, às vezes, é difícil definir o papel de cada um. Por exemplo: o que hoje é competência- do Estado, no passado foi atribuição da Igreja - registros de batismo - que no caso valia como certidão de nascimento - casamento, testamentos e óbitos e sepultamentos. Os censos, determinados pelo Estado, eram realizados pelas paróquias e ajudavam no conhecimento de todos os dados sobre a população. Administrava as dioceses, as paróquias e as freguesias, mantinha as celebrações litúrgicas e paralitúrgicas, administrava os sacramentos, mantinha seminários e escolas. Por sua vez, o Estado manipulava a Igreja mantendo-a subordinada em muitos aspectos: pagamento da côngrua ao clero, subvencionando a construção de igrejas e capelas, solicitava a criação de dioceses e paróquias, indicava e confirmava bispos e párocos e na maioria das vezes impunha seus candidatos. Patrocinava, através dos Senados das Câmaras, as festas e solenidades religiosas como oficiais. Dependia do Estado a criação e funcionamento das irmandades, confrarias e ordens terceiras, aprovando seus estatutos - chamados Compromissos - e fiscalizando os atos e atividades anuais das mesas administrativas, especialmente a parte financeira, através do Juiz Ordinário a quem também competia lavrar termos de abertura e encerramento em todos os livros administrativos e a numeração e rubrica de todas as folhas.

Para se ter a dimensão da amplitude do que foi e representou a música sacra no Brasil, de modo especial em Minas Gerais, desde o início da colonização, é necessário lembrar que a Igreja Católica e o Estado em Portugal e no Brasil estavam unidos de uma forma tão entranhada que, às vezes, é difícil definir o papel de cada um.

Por exemplo: o que hoje é competência do Estado, no passado foi atribuição da Igreja - registros de batismo - que no caso valia como certidão de nascimento - casamento, testamentos e óbitos e sepultamentos. Os censos, determinados pelo Estado, eram realizados pelas paróquias e ajudavam no conhecimento de todos os dados sobre a população.

A Igreja administrava as dioceses, as paróquias e as freguesias, mantinha as celebrações litúrgicas e paralitúrgicas, administrava os sacramentos, mantinha seminários e escolas.

O Estado, por sua vez, manipulava a Igreja, mantendo-a subordinada em muitos aspectos: pagava a côngrua ao clero, subvencionava a construção de igrejas e capelas,

* Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG).

solicitava a criação de dioceses e paróquias, indicava e confirmava bispos e párocos e, na maioria das vezes, impunha seus candidatos. Patrocinava, através dos Senados das Câmaras, as festas e solenidades religiosas como oficiais. Dependia do Estado a criação e funcionamento das irmandades, confrarias e ordens terceiras, aprovando seus estatutos - chamados Compromissos - e fiscalizando os atos e atividades anuais das mesas administrativas, especialmente a parte financeira, através do Juiz Ordinário, a quem também competia lavrar termos de abertura e encerramento em todos os livros administrativos e a numeração e rubrica de todas as folhas.

E muito mais coisas eram realizadas de ambos os lados: Igreja e Estado e, com todo esse controle, surgiu uma sociedade inteiramente ligada à religião católica em todos os seus aspectos.

Nesse momento histórico, as liturgias e paraliturgias da Igreja não prescindiam da música sacra e foram tão intensas as atividades musicais da Igreja na América Latina que foi motivo de uma encíclica papal, que visou facilitar e adaptar a música, em todas as suas manifestações, às atividades religiosas.

O clima, as intempéries, os obstáculos naturais dificultavam o cumprimento das normas e preceitos concernentes à música sacra até então. E a Encíclica *Annus qui* (18 de fevereiro de 1749), de Bento XIV (1675-1758), papa que criou as dioceses de São Paulo e Mariana e as prelazias de Goiás e Mato Grosso, vem, então, facilitar e oficializar aquilo que já se estava fazendo na música sacra - a prática de coro e orquestra - com a inclusão dos mais variados tipos e combinações de instrumentos, dependendo das dificuldades de cada região, a critério das autoridades eclesiásticas de cada lugar.

O clima tropical não era propício para as madeiras empregadas na construção de instrumentos na Europa, especialmente dos órgãos, e a quantidade de vilas que a cada ano surgiam e a conseqüente construção de igrejas e capelas impossibilitavam a instalação de órgão em cada uma delas, ainda que pequeno, dado o alto custo do instrumento, sua manutenção e as dificuldades de sua importação.

Por isso, a prática de coro e orquestra foi mais viável para a concretização da assistência da música sacra na América Latina, se bem que nas igrejas catedrais e nas matrizes de muitas cidades já existissem órgãos.

É claro e obvio que os primeiros músicos que aqui exerceram suas atividades eram portugueses. Porém, pela crescente demanda, os naturais da terra interessaram-se pelas manifestações artísticas em todos os seus aspectos e começaram a absorver o mercado de trabalho.

Nas Minas Gerais, a grande parcela da população que ingressou nesse mercado foi constituída de mulatos, fruto da mistura de raças, que viu nas artes um dos melhores meios de sua ascensão social, livrando-se do trabalho servil. Não se pode generalizar que somente os mulatos eram músicos. Recentes pesquisas demonstram o contrário.

Com espírito aguçado e grande propensão para as manifestações artísticas, rapidamente é considerável o número de músicos que, vindos de outras capitanias ou naturais da terra, criaram um movimento musical e artístico nas Minas Gerais que não tem similar no continente americano.

Entretanto, não se pode afirmar categoricamente que somente os mulatos é que se dedicavam à música. Dados recentes dão muito mais informações e não se pode aceitar tal afirmação. É claro que os mulatos sobressaíram não só como músicos, mas em todas as artes, especialmente nas artes plásticas.

E tudo impele para a ampliação desse universo musical. Um descobrimento aurífero e logo se funda um arraial que a seguir é elevado a vila, construindo-se igrejas e capelas e, com isso, mais mercado de trabalho para todos os artistas - projetistas, construtores, entalhadores, escultores, pintores e músicos.

Com o crescimento populacional, faz-se necessário a reconstrução das primeiras igrejas, agora mais sólidas em alvenaria de pedra, mais amplas, que resistam às intempéries, sendo nelas também ampliado o espaço das tribunas da cantoria. Muitas dessas igrejas passam a ter tais tribunas permanentemente mobiliadas com bancos e estantes de madeira, pela intensa atividade musical.

Os músicos se organizam em grupos e passam a prestar serviço musical que, comumente, é denominados *partido musical*.

Por menor que seja uma povoação, logo é construída uma igreja, constituídas irmandades e, consequentemente, um grupo que assume a assistência musical das cerimônias religiosas.

Estas manifestações religiosas são de tal intensidade que passaram até a integrar ditos populares, alguns ainda conhecidos: “mineiro sabem bem duas coisas: latim e solfejo”; “festa boa tem que ter: padre, sino, música e foguete”; “festa acabada, padre a cavalo, convidados a pé e músicos a ponta-pé”; “músico é Sua Excelência antes de tocar”.

Nas Minas Gerais o auge as manifestações artísticas atinge o ápice na segunda metade do século XVIII. Da primeira metade desse século só agora começam a ser en-

contrados vestígios de obras executadas e talvez pouco seja recuperado, restando apenas a informação histórica.

Após o que pode ser classificado como "período Curt Lange", avulta o número de pesquisadores, musicólogos, músicos, intérpretes e historiadores interessados pelo fenômeno musical brasileiro, especialmente o das Minas Gerais.

Ninguém poderá contestar que a maior figura musical do período colonial brasileiro foi o Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia. Suas raízes são de Minas Gerais: sua mãe, Victória Maria da Cruz nasceu em um distrito da Cachoeira do Campo e seu primeiro professor de música, Salvador José de Almeida e Faria, também era mineiro. A obra musical do Padre José Maurício está sendo revitalizada através de execuções em concertos e gravações. Não se pode deixar de mencionar o notável trabalho de Cleofe Person de Mattos com o *Catálogo temático de obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* e a *Biografia do Padre José Maurício Nunes Garcia*, que hoje constituem-se em obras imprescindíveis a quem se propuser pesquisar, editar e/ou executar as músicas do Padre-Mestre.

Os compositores mineiros já divulgados, a cada arquivo pesquisados, têm sua produção ampliada com novas obras descobertas. E esses compositores estão sendo objeto de estudos mais aprofundados e temas para dissertações de mestrado e teses de doutorado; mais pesquisadores estão se envolvendo e se propondo à procura de novos arquivos, organizando e catalogando o que se encontra. E sempre novas obras são arroladas e novos compositores divulgados.

Infelizmente, muita coisa se perdeu pela ação inclemente do tempo e muito mais pela ação nefasta dos homens. Um exemplo: Compositores como Joaquim de Paula Souza Bonsucesso têm sua obra limitada a poucas composições encontradas, esparsas em diversos acervos e onde se tem somente uma obra é sua terra natal, Prados. Na primeira metade do século XX, o responsável pela guarda do acervo contraiu doença contagiosa, na época tida como incurável. Em virtude disso, o que estava em sua casa foi incinerado como medida de profilaxia. E não se sabe quantas obras de Paula Souza estavam nele concentradas. Mas não adianta lamentar sobre o que está perdido. É preferível envidar todos os esforços no resgate do que resta.

Poucas pessoas interessadas na pesquisa do passado musical brasileiro conheceram, participaram ou assistiram às cerimônias religiosas para as quais muitas das obras foram compostas. Enfrentam, às vezes, dificuldades para entender o sentido de algumas obras, especificamente as de caráter fúnebre, as matinas, as vésperas solenes e os me-

mentos fúnebres. A exclusão do ensino do latim no curso ginasial como disciplina obrigatória, na década de 1950, dificultou ainda mais o entendimento e a compreensão de muitos aspectos da liturgia católica. A própria bibliografia para estudo desses aspectos é constituída de edições já esgotadas e mesmo de raridades.

Por exemplo: a liturgia da Semana Santa sofreu muitas alterações, sendo a maior delas a de 1956, com a *Hebdomadæ Sanctæ Instauratur*, no pontificado de Pio XII. O Ofício do Domingo de Ramos teve diversas partes alteradas, algumas suprimidas. A bênção dos ramos foi bastante simplificada; a Paixão segundo São Mateus teve a parte inicial suprimida e, portanto, o primeiro trecho dos bradados das turbas foi eliminado. Os ofícios de trevas foram suprimidos, o Sábado Santo, que se realizava pela manhã, passou a ser realizado à noite como Vigília Pascal, suprimindo-se, por isso, as Vésperas e as Matinas da Ressurreição. Para a execução em concerto, as obras são em forma integral; porém nas cerimônias ficarão muito mutiladas.

A quase totalidade das cerimônias fúnebres foi abolida e substituída por outras, nas quais não cabe mais a execução das obras anteriores ao Concílio Vaticano II. Julgaram que os textos utilizados até então eram aterradores e só se preconizavam ameaças e castigos. Usaram, então, textos mais amenos, sobre a ressurreição, o amor e a misericórdia de Deus.

Na missa de réquiem foram suprimidos a seqüência *Dies iræ*, o ofertório e o *Agnus Dei* modificado, usando-se o mesmo das missas comuns. As encomendações, absolvições e sufrágios tiveram seus textos substituídos e proibiu-se a execução do *Libera me Domine*. O Ofício de Defuntos foi totalmente suprimido e nem mesmo para os bispos, cardeais e para o papa ele é realizado: em seu lugar ficou a missa de réquiem modificada.

As matinas não mais existem, a não ser nas leituras do ofício divino, porém sem música, tudo em vernáculo. O *Te Deum laudamus*, somente em cidades como São João del-Rei, ainda é cantado com toda solenidade na sua forma alternada de cantochão e coro polifônico com orquestra ou órgão, como ato conclusivo a todas as festas e solenidades do ano litúrgico.

Então para essas cerimônias e mesmo para revisar textos em obras que se encontrarem, o musicólogo, restaurador ou pesquisador terá de ter em mãos livros antigos, anteriores a 1960, e ter algum conhecimento do latim, ou então recorrer a especialistas do idioma. Nos livros e textos em latim, nas edições antigas não existe acentuação tônica e, por isso, há que se ter cuidado com a pronúncia para se evitar erros.

Mesmo na missa solene, muito foi modificado. As partes do próprio da missa, isto é, as partes variáveis - *intróito, gradual, ofertório, comúnio* - tiveram modificação a cada solenidade. O *intróito* passou a se denominar *canto ou antífona de entrada*; o *gradual* foi substituído pelo *salmo responsorial* e acrescentou-se o verso antes do evangelho; o *ofertório*, sendo dialogado, teve suprimido o texto para música; o *comúnio* passou a denominar-se *antífona da comunhão* e o momento de sua execução foi antecipado. O Glória teve uma modificação no texto em vernáculo, trocando-se a posição do *Laudamus* e do *Domine Deus*. Somente as paraliturgias, hoje denominadas cerimônias religiosas, não sofreram interferências e podem continuar sendo executadas como sempre foram, pois são facultativas. Entretanto, em quase todos os lugares, foram suprimidas e substituídas pela celebração da missa totalmente em vernáculo, com cânticos também em português.

A Ladainha de Nossa Senhora teve, através de alguns papas - Leão XIII, Pio XII e João Paulo II - a inclusão de novas invocações. Por isso, as composições das ladainhas lauretanas, anteriores a Leão XIII, tornaram-se obsoletas para uso nas cerimônias, a não ser que sofram adaptações, como ocorreu com as que foram compostas pelo Padre José Maria Xavier (Ladainhas n. 2, 3 e 4), utilizando-se o recurso de repetição de trechos.

Muito do que for encontrado nos acervos servirá apenas como documento de um passado musical faustoso, para estudo dos especialistas. Obras simples e de pequena dimensão, como as jaculatórias, os mementos, etc., continuarão ignorados perenemente nos arquivos, pois não são obras de efeito para apresentação em concertos. É obvio que entre esses gêneros sempre sobressairá algo notável, digno de ser restaurado e executado, mas será uma parcela mínima.

Raros e sempre dignos de louvor são os esforços dos que têm lutado para manter, na música sacra, a prática de coro e orquestra, coro e órgão, e mesmo do coro a capela com o repertório tradicional. Apesar das várias reivindicações já havidas junto à Santa Sé, nada de concreto foi definido, pois as reformas na liturgia católica não retornarão ao seu estado original e a tendência é cada vez mais modificar e simplificar, e mesmo abolir muitas delas. Infelizmente, esse novo fenômeno, motivado pela Renovação Carismática Católica, vem como um *arrastão* avassalador sobre o pouco que resta da música sacra da Igreja Católica Apostólica Romana.

Apresentar a música sacra somente na sala de concertos será uma medida para se resguardar o grande tesouro cultural que é a música sacra brasileira, mas esta perderá muito de seu misticismo e sagrado, transformando-se apenas em entretenimento.

Será que os intérpretes - regentes, cantores, instrumentistas - terão a sensibilidade de interpretar a música sacra como parte de uma cerimônia litúrgica? É sempre oportuno lembrar que as artes, em suas várias manifestações para a Igreja, devem estar em função da liturgia e não o contrário, a liturgia em função da arte.

Creio que o melhor meio de entender a música sacra, tanto para executá-la ou mesmo ouvi-la, é haver uma comunhão, onde se ponha junto com a técnica, o sentimento, o entendimento da mensagem do texto e da melodia, para que o espírito possa absorver e tudo se fundir numa elevação e atingir o ideal, tanto de arte como de fé.

Cante-se, toque-se ou ouça-se a música sacra com esses propósitos e haverá então o andamento correto, a dinâmica do todo fluirá naturalmente e as teorias serão facilmente compreendidas e assimiladas.

Os que participam ativamente da música sacra, executando-a em sua atividade-fim, isto é, em cerimônias litúrgicas e para-litúrgicas, assimilam com naturalidade a maneira como interpretá-la, pois ela é oração. Santo Agostinho chega a afirmar: "*Qui bene cantat, bis orat*" (quem canta bem, reza duas vezes).

Dois compositores europeus, de estilo totalmente diverso um do outro, deixaram frases que podem muito bem interpretar o sentimento do que deve ser e o que significava para eles a música sacra.

Rossini, na dedicatória da *Petite Messe Sollemnele*: "*Ó Bom Deus. Aqui está terminada esta pobre e pequena missa. Escrevi música sacra ou simplesmente música maldita? Eu nasci para a ópera bufa e Vós bem sabeis. Um pouco de destreza, um pouco de sentimento, isso é tudo. Bendito seja o Vosso nome, e concedei-me um lugar no Paraíso.*"

Gounod, na Missa Solene de Santa Cecília: "*Há apenas uma dificuldade... a de responder com a música às exigências deste incomparável e inesgotável motivo: a missa!... Em música!... Por um pobre homem!... Meu Deus, tende piedade de mim!...*"